

ESPEJO / SPECULUM:  
EL ESPEJO DE PACIENCIA  
DE SILVESTRE DE BALBOA

*IMAGO MUNDI, IMAGO IGNOTA*

El texto de Balboa, escrito en 1608 y “descubierto” en 1838 para selectos lectores de la Cuba colonial, ejerce una fascinación tanto extraña como elusiva sobre escritores y críticos contemporáneos. Algunos consideran que el poema, concebido en octava rima, es un producto de la tradición heroica de los siglos XVI y XVII, mientras que otros encuentran que su relevancia no estriba en su naturaleza “épica” sino en sus imágenes visionarias, sus dimensiones órficas o sus anticipaciones culturales mundonovistas —lecturas plurales que han tenido una sucesión de presencias reflejadas, y de reincorporaciones textuales desde Ramón de Palma y Pedro Agustín Morell de Santa Cruz hasta Martí, Carpentier y Lezama Lima<sup>1</sup>.

La existencia de dos ediciones críticas<sup>2</sup> no ha resuelto las anomalías o los enigmas textuales y autoriales del *Espejo*...; al contrario, su persistencia intertextual a través de *impulsiones*<sup>3</sup> espa-

<sup>1</sup> Con respecto a Martí y Lezama, véase el prólogo de Cintio Vitier en su edición de 1960 de *El espejo de paciencia*, Universidad Central de las Villas, La Habana, p. 33, nota 2. En CARPENTIER leemos: “... y se entera [Filomeno] de que es biznieto de un negro Salvador que fue, un siglo atrás, protagonista de una tan sonada hazaña que un poeta del país, llamado Silvestre de Balboa, la cantó en una larga y bien rimada oda, titulada *Espejo de paciencia*...”, *Concierto barroco*, Siglo XXI, Madrid, 1974, p. 20. Entre los más recientes ensayos indicadores del aliciente de este texto colonial, véase ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, “Reflections on the *Espejo de Paciencia*”, *CuS*, 16 (1986), 101-121.

<sup>2</sup> La edición de Vitier citada en la nota 1, y la edición más completa del mismo crítico, la cual incluye una reproducción facsimilar del manuscrito (Comisión Nacional de la UNESCO, La Habana, 1962).

<sup>3</sup> El vocablo es de LEZAMA LIMA, y lo usa para aludir a la continuidad creadora; véase *Introducción a los vasos órficos*, Barral, Barcelona, 1971.

ciales y temporales constituye una confirmación del maridaje perenne de la realidad y la historia en la cultura y las letras hispanoamericanas. A través de los siglos las proyecciones y los signos de la realidad y la historia se han confundido en América con la imaginación exótica. Como consecuencia los escritores del Caribe y de Latinoamérica

han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. Siempre fue así desde nuestros orígenes históricos, hasta el punto de que no hay en nuestra literatura escritores menos creíbles y al mismo tiempo más apegados a la realidad que nuestros cronistas de Indias<sup>4</sup>.

En la consideración de la conquista y la población del Nuevo Mundo las cuestiones de *visión* e *imagen* son tan fundamentales como en el deslinde del poema de Balboa. Las preocupaciones del Nuevo Mundo en la era de su descubrimiento crearon una metamorfosis en la ideología europea, la que Richard Konetzke ha definido en términos del amanecer de los imperios planetarios, y más específicamente, como el cambio de una construcción Telásica/Mediterránea, otrora dominante, a una orientación Oceánica/Atlántica<sup>5</sup>. Este desvío desde un *centro* europeo (España) a un eje del Nuevo Mundo (América) colonizado no resultó en la creación inmediata de una nueva imagen: las realidades envejecidas fueron superimpuestas sobre las nuevas; se juntaron y pervivieron aquéllas para crear las aludidas relaciones de fantasía y realidad proyectadas en la literatura barroca en la forma de una imagen-espejo de dimensiones convexas/cóncavas. En medio de estas transformaciones, tanto estéticas como ideológicas, las que en el texto literario barroco se descubren en los vacíos y las volutas del pensamiento y estilo, Balboa y sus contemporáneos crearon una escritura colonial mediante la cual determinaron su entrada y presencia —de modo consciente o subconsciente— en el flujo histórico de lo que Mañach ha denominado la “prehistoria” cubana<sup>6</sup>.

Si aceptamos el criterio de Paz según el cual cada poema comprende un acto de historia y representa el deseo humano de negar

<sup>4</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”, *TC*, 14 (1979), p. 4.

<sup>5</sup> Citado por SIDNEY W. MINTZ, “África en América Latina; una reflexión desprevenida”, *África en América Latina*, Siglo XXI, México, 1977, p. 379.

<sup>6</sup> JORGE MAÑACH, *Historia y estilo*, Minerva, La Habana, 1944, p. 112.

una sucesión con el fin de establecer un reino duradero; y, si el hombre representa la trascendencia, es decir, un movimiento más allá de su ser; puede concluirse que el poema debe ser el signo más puro de aquella trascendencia, de aquel imaginar permanente de sí mismo. En otras palabras, “el hombre [sería] imagen porque se trasciende”<sup>7</sup>. El anhelo del hombre de ser su propia creación, de fundirse con el universo y de ese modo consigo mismo, es, para Paz, un proceso constante; se cifra en el autorrasgarse del hombre en la búsqueda de definir su ser.

Balboa, según nuestra lectura del *Espejo* . . . , debe haber sentido la angustia de ese proceso histórico e individual. Poeta colonial, escribía no en La Habana, sino en Puerto Príncipe, espacio geográfico remoto y primitivo de una cultura incipiente. Consciente —como veremos más adelante— de su dependencia cultural, debe haberse visto obligado a ajustar las aspiraciones y la naturaleza de su discurso poético a las formas dominantes de la cultura, principalmente, a las hispánicas de la península ibérica y a las italianas. Damos por sentado en este deslinde del discurso de Balboa el “profundo nivel de la consciencia” (“deep level of consciousness”) que Hayden White postula como fundamental a la imaginación histórica, en virtud de la cual el historiador o cronista escoge a sabiendas las estrategias para explicar o representar los hechos en un acto esencialmente poético de prefiguración<sup>8</sup>.

El auto-consciente de Balboa no sólo corrobora las teorías de White sino las conceptualizaciones de Paz. Balboa debe haber buscado y encontrado la fórmula para acomodar la experiencia histórica y la expresión poética con el fin de colocarse a sí mismo fuera de sí —la trascendencia del mundo experiencial. De este modo logró armonizar el reposo y el dinamismo, y resolvió la disyuntiva de lo que Lezama denomina “el ser del existir” y “el existir del ser”<sup>9</sup>, en relación con la busca constante del hombre por las fuentes espirituales de sus orígenes fragmentados, por la continuidad de la discontinuidad.

Estos y otros conceptos sugerentes de Lezama pertenecen a un ensayo sobre la teoría poética en el cual alude al tema de la fuerza seductiva del poema de Balboa. Observa, por ejemplo, que el *Espejo* . . . constituye una de las imágenes más relevantes —en

<sup>7</sup> OCTAVIO PAZ, *Los signos en rotación*, Alianza, Madrid, 1971, pp. 339-340.

<sup>8</sup> *The historical imagination in Nineteenth Century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1973, p. x.

<sup>9</sup> LEZAMA LIMA, *op. cit.*, p. 69.

el sentido órfico— de la literatura cubana, una imagen que trasciende su naturaleza y se proyecta, mediante *impulsiones*, al período moderno, especialmente en el contexto del discurso poético y la angustia existencial de la vida y el arte de Martí. En su “Introducción a un sistema poético” (1954) escribe:

Semejante a la incesante y visible digestión de un caracol, el discurso poético va incorporando en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, un mundo extensivo y un súbito, una marcha en la que el polvo desplazado por cada uno de los corceles coincide con el extenso de la nube que los acoge como imago<sup>10</sup>.

Es desde esta posición teórica, la que gira sobre un doble eje de antítesis aristotélico-pascaliano (reposo / dinamismo), que Lezama encuentra el atractivo contemporáneo del *Espejo*. . . : “La imago ha participado entre nosotros a través del título de un libro de contenido escaso y probrísimo y en la lejanía, la sentencia y la muerte de Martí”<sup>11</sup>.

Los polos duales de la *imago* junto con la *lejanía* constituyen un reflejo del concepto expresado por Paz de la autorreflexión, por un lado, y de la trascendencia, por otro. La idea de una *imago* —*imago ignota*— que crea sus propios códigos lingüísticos referentes a lo desconocido e incomprensible, y cuyas visiones constituyen su propia realidad, y, a la vez, una constelación de otros universos, es una confirmación de la teoría lezamiana de la imagen como representación de la existencia descentrada, fragmentaria y multivalente del hombre. Y, mientras Lezama observa que el título de la obra de Balboa es inspirador en contraste con sus deficiencias artísticas, siente la fascinación del texto, es incapaz de resistir sus atractivos, y compara su título con los tesoros de la cultura china (Ting Fan So, robando los melocotones de la longevidad, Elogio de la peonía, El ave de paraíso se posa en una cascada) y somete título y obra a una serie de conjeturas y evocaciones paralelas de significados, velados a veces por el arte hermético de un poeta versado en el arte neobarroco con un fondo de conocimientos enciclopédicos. Según Lezama el *Espejo*. . . , en especial su título y su deficiencia escritural, tienen una relación radial como *imago* con la vida y la obra martianas.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 83.

Comenzar una literatura —escribe— con un título de tan milenarío refinamiento como *Espejo de Paciencia*, título que menos que un esqueleto regala una nadería, nos sobresalta y acampa, nos maravilla y aguarda. Pero supongamos que la obra alcanzase una calidad tan refinada y misteriosa, tan secular y tan contemporánea, como la que su enigmático título nos sugiere. Hubiéramos comenzado con un *Enchiridion*, custodiado por José Martí, con el Uno-Monarca participación, con una secular paciencia de escritura, con un hieratismo en el lento tejido de las danaidas devuelto por el espejo. Está dispuesto José Martí, y es ésa su *imago* más fascinante junto con su muerte, a llenar el contenido vacío de ese espejo de paciencia<sup>12</sup>.

Para Lezama, la esencia de la existencia a la cual tiende la fragmentada *imago* y cuya existencia en la literatura cubana se marca con la aparición del *Espejo*. . . , viene a ser un cáliz vacío, y a la vez una esperanza; pero como esperanza no logra alcanzar la trascendencia.

#### TEXTOS REFLEJADOS / REFLEJOS DE UN TEXTO

En la literatura crítica tradicional se considera el *Espejo*. . . un poema heroico o épico, “más crónica rimada que otra cosa —según Mañach— [la obra] cumple humildemente la ley por la cual todas las literaturas tienden a germinar en lo épico”<sup>13</sup>.

El poema de Balboa aparece en el mismo período cronológico que los poemas con los cuales se le compara, y en los cuales es posible que su autor se haya inspirado: la *Austriada* por Juan Rufo (1584); la *Dragontea* de Lope (1598); la *Araucana* por Ercilla (1569-1589); las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellano (1598); la *Argentina* de Martín del Barco Centenera (1602); o *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto (1586). Pichardo Moya menciona otros: *Cortés valeroso* por Lasso de la Vega (1588); el *Arauco domado* por Pedro de Oña (1591); y las *Armas antárticas* de Miramontes (1608 y 1615). La crítica que se ocupa de la búsqueda filológica de influencias ha descubierto semejanzas entre el léxico del *Espejo*. . . y la imaginiería y la estructuración de los conceptos de escritores contemporáneos de Balboa que siguieron la tradición de Ariosto o Tasso. Y aunque todos los poemas mencionados arriba

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

<sup>13</sup> MAÑACH, *op. cit.*, p. 114.

son anteriores al *Espejo* . . . , no deja de ser motivo de duda su difusión y conocimiento en el Puerto Príncipe de 1608.

Desgraciadamente, para el registro exhaustivo de estas posibles influencias carecemos de la documentación cronológica imprescindible para fijar el momento en que el poeta arribó al Nuevo Mundo desde las Canarias. Pichardo Moya especula que debe haber sido muchos años antes de escribir el *Espejo* . . . La primera mención del poeta en un documento cubano "es figurando como escribano de Cabildo, cargo en el que sucede a Diego Pérez de Villavicencio, que lo era en 1594; pero no consta en qué año se verificó esta sucesión"<sup>14</sup>. Si, en efecto, la fecha de su llegada al Nuevo Mundo fue posterior a lo que se cree, ¿alcanzó a leer Balboa en su tierra nativa las mencionadas obras de sus contemporáneos, o un texto más cercano a sus orígenes culturales como el de Antonio de Viana, *Antigüedades de las islas afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y aparición de la santa imagen de Candelaria* (1604)?<sup>15</sup> Es uno de tantos enigmas sin resolver en relación con Balboa y su poema.

En torno al texto del *Espejo* . . . también abundan dilemas insondables. El de más peso es la pérdida del manuscrito original del poema. De 1608 a 1760 su existencia fue un misterio, aunque es de suponer que un grupo reducido de admiradores estaban enterados de la composición de la obra, a juzgar por los seis sonetos que preceden al poema, aluden a él, y constituyen un convencionalismo literario: el acostumbrado elogio que antecede a muchos poemas épicos del siglo xvii<sup>16</sup>. Alrededor de 1760 el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, al terminar el Libro II (Artículo VI) de su *Historia de la isla y catedral de Cuba* insertó en ella el texto del *Espejo* . . . , del cual tenía una copia no especificada. El texto intercalado no despertó la curiosidad de lectores cubanos hasta que José Antonio Echeverría, en 1836, descubrió una copia incompleta de la obra de Morell en la biblioteca de la Sociedad Econó-

<sup>14</sup> Felipe Pichardo Moya en su estudio del *Espejo* . . . (1942), reproducido por Cintio Vitier en su edición facsimilar de 1962, p. 32.

<sup>15</sup> ENRIQUE SÁINZ menciona una fuente adicional de las Canarias: *Templo militante* (1603) y *Canto heroico a la victoria que ganó Canaria de la poderosa armada de Francisco Drake, dedicado al licenciado Rojas de Carvajal, oidor de la Real Cancillería*, en "En torno a la autenticidad del *Espejo de paciencia*", *RBJM*, 20 (1978), p. 94, nota 5. En su ensayo Sáinz pone en tela de juicio los versos referentes a Golomón, los cuales considera posibles supercherías (pp. 101-102).

<sup>16</sup> Sobre la épica literaria, véase C.M. BOWRA, *From Vergil to Milton*, St. Martin's Press, New York, 1967, pp. 1-32.

mica de Cuba. El fragmento de Morell descubierto por Echeverría incluyó el texto del *Espejo*. . . cuya existencia Echeverría anunció a los lectores de la isla en una crónica breve de su revista *El Plantel*, 1838. Parece que Echeverría copió el *Espejo*. . . como parte íntegra del manuscrito de Morell, y, además, hizo una copia por separado, en un cuaderno. En una fecha posterior, el manuscrito de Morell utilizado por Echeverría desapareció de la biblioteca de la Sociedad Económica, hecho que dejó las copias de Echeverría como los únicos textos existentes del poema. Dichas copias del siglo XIX las adquirió el ensayista y crítico Néstor Ponce de León; las heredó su hijo Julio, y, por fin, llegaron al poder del historiador Francisco Paula Coronado. Felipe Pichardo Moya declaró haber tenido acceso a las dos copias cuando preparó su edición de 1942 del *Espejo*. . . , pero prefirió el *cuadernillo* como texto-base<sup>17</sup>. En algún momento posterior, todas las copias del manuscrito desaparecieron, lo cual sólo dejó como única fuente existente del poema las tempranas versiones publicadas, basadas en un manuscrito desconocido, manejado por el inspirado Morell quien, según Echeverría, “consultaba los versos y tradiciones populares, que son las fuentes de la historia”<sup>18</sup>. Pero, en 1961, los manuscritos perdidos fueron descubiertos y éstos formaron la base de la edición facsímil de Vitier (1962) de una poema que refleja una etapa en el desarrollo socioeconómico de la isla, y, a la vez, provee una lectura contracultural (*vis à vis* el *centro* dominante) de las transculturaciones Viejo Mundo-Nuevo Mundo.

#### UN ESPEJO ELUSIVO

Lezama Lima, el más breve, pero el más creador de los comentaristas del *Espejo*. . . , describe las esencias órficas de sus misteriosos códigos. La multiplicidad de sus mensajes sobrepasan los límites escriturales del poema y, examinados con detenimiento, contribuyen a la definición de la naturaleza de la poesía, y a los “monstruos” de la creación humana —“la orquesta, la cacería, la poesía”— de los cuales el último es el más veleidoso y metamórfico de los instrumentos de la percepción<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Véase la ed. facs. de Vitier, p. 40.

<sup>18</sup> *El Plantel*, noviembre de 1838, p. 75.

<sup>19</sup> LEZAMA LIMA, *op. cit.*, pp. 46-47.

Las “vibraciones”<sup>20</sup> de cualquier poema son inacabables. Pero en el caso del *Espejo*... las imágenes de su verbo creado, incluido el de su título, tienen el poder de sugerir iluminaciones que evocan esencias y percepciones seriales tanto tenues como inesperadas: “es un enlace que sorprendemos dentro de un círculo para los ojos, que cabe justamente dentro de una sucesiva cantidad de vibraciones para el oído”<sup>21</sup>. Las “vibraciones” de la imagen del *Espejo*... en relación con la calidad sugestiva de su título —esencia ausente y raquílica según Lezama— crean proyecciones que vinculan esta obra del xvii con el título de la proyectada obra martiana “El sentido de la vida”, la productiva y fragmentada —amén de inacabada— obra del Apóstol, y la pasión de su calculado suicidio. Y, si de modo similar aplicamos el mismo razonamiento a los círculos y tangentes misteriosos de las imágenes reflejadas del poema, desde el siglo xvii hasta el xix (Martí), y luego, en el xx (*Concierto barroco* de Carpentier; *Muerte de Narciso* de Lezama), tropezamos con el concepto desarrollado por Martí del hombre moderno, portavoz arrogante “de lo conocido, eco de lo sobrenatural, espejo de las luces eternas, copia más o menos acabada del mundo en que vive”<sup>22</sup>.

El concepto lezamiano de las visiones reflejadas del *Espejo*... , en particular, sus configuraciones sucesivas, tanto históricas como estéticas, plantea la necesidad de una relectura moderna del poema, pese al carácter esquivo de su texto. Es decir, una lectura que sobrepase los nexos con textos históricos o heroicos de los siglos xvi y xvii —dimensión ya estudiada por Chacón y Calvo, Vitier, y Carvajal y Bello, entre otros<sup>23</sup>— y deslinde el poema en términos de un espejo visionario del período colonial que evidencia el poder *estratégico* de lo que Edward Said llama *ubicación* (“location”) y *formación* (“formation”)<sup>24</sup>.

El título del poema que tanto intrigó a Lezama es casi tan enigmático como la existencia de su autor versado en la tradición hora-

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>22</sup> En su ensayo “El poema del Niágara” en *Obras completas*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963-1973, t. 7, p. 229.

<sup>23</sup> Véanse las introducciones a las ya citadas eds. de Vitier; JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO, *Ensayos de literatura cubana*, Calleja, Madrid, 1922; JUAN E. FERNÁNDEZ CARVAJAL Y BELLO, “Algunas consideraciones sobre las fuentes del *Espejo de paciencia*”, *BACL*, 8 (1959), 103-119.

<sup>24</sup> Más adelante definidos estos términos; cf. E. SAID, *Orientalism*, Pantheon, New York, 1978.



ciana. El vocablo *paciencia* es tal vez menos problemático que los otros. Hay una alusión directa a él en varias ocasiones, notablemente en el prólogo que Balboa dedicó "Al lector" a quien se dirige en un estilo sobrio, y a nuestro juicio, eminentemente moderno. Al "amigo y curioso lector" explica cómo se sintió inspirado a escribir su obra por la paciencia, el dominio sobre sí mismo y el ejemplo moral del obispo capturado por los piratas franceses.

El *Espejo*... está dedicado al obispo, fray Juan de las Cabezas Altamirano. En la página titular, que ha llegado al lector contemporáneo mediante la obra de Morell, Balboa se identifica, dando su nombre y apellido, y en seguida agrega las señas geográficas tradicionales: "natural de la Gran Canaria, vecino de la villa del Puerto Príncipe en la isla de Cuba". El sentido del título de la obra, con la excepción de aquella porción de él que se refiere a la paciencia y valor del obispo, nunca se elucida, ni en la página titular ni en otras secciones de la obra. A Chacón y Calvo le pareció el título absurdo; Lezama lo encontró sugerente; Vitier lo relacionó con San José, el "*Speculum patientiae*", y su letanía<sup>25</sup>. Curiosamente, en la literatura crítica sobre el poema no se evidencia un esfuerzo por establecer una relación productiva entre el título, la vasta tradición *Speculum-espejo*, y sus miríadas de reflejos simbólicos. Su estudio quizá ayude a iluminar no sólo el título del poema sino sus cualidades únicas y algunas de las inconsistencias que la crítica ha señalado respecto al texto.

En sus múltiples acepciones simbólicas el *espejo* representa la imaginación y la conciencia; es capaz de reflejar de modo exacto el perfil de la realidad o devolver el revés de la imagen. Puede ser el instrumento de una autocontemplación o el vehículo para observar el universo entero. Sus proyecciones son capaces de revelarnos las imágenes del pasado, borrando en el proceso las fronteras tradicionales del tiempo y del espacio; o el espejo puede captar la imagen del mundo actual. Algunos lo han asociado con la magia y la memoria inconsciente. También puede concebirse como una apertura, un instrumento capaz de efectuar el salto hacia un reino desconocido o una fuente más allá de la superficie del espejo. Al teorizar sobre las posibles relaciones simbólicas entre el título y el poema, es nuestra esperanza poder esclarecer la debatida cuestión de la carencia de armonía entre texto y título. Es más, cree-

<sup>25</sup> Véase la ed. facs. de Vitier, p. 15, para la discusión sobre la reacción crítica respecto al título del poema.

mos que este proceso especulativo puede sugerir la existencia de una visión unitaria entre título y obra, visión simbiótica de memoria, autorreflexión y desplazamiento en sus dimensiones espaciales y temporales, las cuales son fundamentales para los nexos entre la literatura renacentista y sus encarnaciones mundonovistas. Éstas en conexión con aquéllas con frecuencia evocaban imágenes medievales o renacentistas “de los viajes de Marco Polo a países fabulosos, o historias de unicornios desembarcados en países desconocidos, elaborados por la imaginación o el delirio”<sup>26</sup>, o simplemente confundían realidad, historia y fantasía.

Si se lee el poema de Balboa desde la perspectiva de estas formulaciones teóricas, tanto el título como el texto, en términos de su concepción y plasmación, cobran unidad. La tradición del *speculum* también contribuye al valor unitario de esta escritura. Las múltiples connotaciones del *speculum* —medievales y renacentistas— no pudieron haberles escapado a Balboa y sus sonetistas, quienes funden la experiencia divina y material, las tradiciones mitológicas clásicas, la historia económica y social locales, y la flora y fauna tropicales de la isla. El resultado les ha parecido a algunos de una inventiva extraordinaria aunque poco natural; otros han encontrado esta hibridación cómica o absurda —pero, sólo con una lectura tradicional y prescriptiva (el punto de vista mediterráneo) que excluye las relaciones simbióticas, culturales y sociales, las cuales, producidas en fecha temprana en la colonia, se insertan en el intertexto del *Espejo*. . . El discurso que resulta es de naturaleza divergente y, a la vez, conflictiva. Pero, su conflictividad se armoniza en el *Espejo*. . . , y, en ese sentido constituye una textura barroca peculiarmente americana<sup>27</sup>.

La tradición del *speculum* que fluye de la primera mitad del título del texto nos invita a considerar la estructura del poema, especialmente su unidad estructural en contraste con sus distintas secciones: las declaraciones al lector, los seis sonetos encomiosos, las dos partes del poema (I, II), y el motete final cuya forma polifónica es igualmente sugestiva (pues propone y confirma el

<sup>26</sup> LEZAMA LIMA, “Prólogo”, *Antología de la poesía cubana*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, t. 1, pp. 8-9.

<sup>27</sup> En *Historia y estilo*, p. 116, MAÑACH observa: “El poema de Balboa es un primitivo colonial. Muestra el desmesuramiento del detalle propio de toda óptica ingenua, y ese braceo desesperado de la mucha pretensión con la poca materia, que hace necesario inflar hiperbólicamente las más sencillas peripecias y las impresiones todavía sin prestigio. Da así el primer indicio de las angustias a que todo nativismo se había de sentir vocado en nuestra tierra”.

esquema-base del poema: multidimensión-unidimensión). La naturaleza contrapuntal de estas secciones y sus temas y variaciones representan la vitalidad unificadora, una construcción sintética, y una desarmonía barroca, armonizada. La noción del *speculum* como un compendio es esencial para la discusión de las varias secciones del poema y los múltiples autores representados en él (los sonetistas), en contraste con la presencia de narrador / poeta en la primera y segunda partes, y posiblemente en el motete.

La estructura ideológica de la obra sugiere otros aspectos de la tradición del *speculum*. Por ejemplo, es concebible considerar el poema como una imagen reflejada, un espejo en que se revela el mundo como debiera ser y no como es, siguiendo la inspiración del espejo agustiniano de las ideas arquetípicas. En el *Espejo*. . . éstas podrían abarcar los conceptos idealizados de la libertad, la rebelión, la justicia, la virtud cristiana, la interacción étnica y racial, los valores sociales historiados, evocados frente al materialismo, el contrabando, la piratería, la violencia, el engaño colectivo y las invasiones extranjeras.

Cabe especular además que Balboa, mediante lecturas hechas por su propia cuenta, o a través de su contacto con el obispo, haya concebido como eje organizador de su obra una construcción basada en la dicotomía maniqueísta *virtud* / *maldad* a manera del teatro de enseñanza moral del medievo o *speculum* subtítulo *Liber de Pater Noster*. . .<sup>28</sup> No importa cómo incorporamos en una lectura las fuentes del *speculum*, entre el título del poema y su cuerpo se patentizan nexos unificadores sugerentes. Por todas estas razones es indispensable descifrar los códigos de este poema en términos de un espejo que refleja una sociedad inestable en proceso de formación.

Los universos contrapuestos del *Espejo*. . . , la dinámica metamórfica y antitética del poema, pueden reducirse a una serie de visiones dualísticas dentro de la tradición agustiniana de abstracciones reflejadas: España × Nuevo Mundo / Vida × Muerte / Libertad × Encarcelamiento / Esclavitud × Libertad / Tradición clásica × Cultura del Nuevo Mundo —las cuales constituyen una construcción universal, volátil pero armónica, una en que las observaciones cristianas, sentenciosas y morales, alternan en su predominio con la defensa apasionada de la virtud social y racial local.

<sup>28</sup> Para estudiar el trasfondo medieval de la tradición del *speculum*, véase RITAMARY BRADLEY, "Backgrounds of the title *Speculum* in medieval literature", *Sp*, 29 (1954), 100-115.

les. En resumen, hay un complejo de elementos que sugieren la presencia de una literatura barroca cuya naturaleza Severo Sarduy, por ejemplo, contempla desde una perspectiva contemporánea como si fuera un espejo incapaz de abarcar la extensión lingüística que lo circunscribe, pues hay algo en la organización del universo escritural que lo resiste, se opone a su opacidad y niega su imagen<sup>29</sup>.

Las cuestiones de la resistencia y la negación son particularmente pertinentes —para concluir la consideración de la variedad de los espejos elusivos del poema— si nos fijamos en la cuestión heroica de su naturaleza. En medio de la confusión de los términos *épico*, *heroico*, *histórico*, confusión de por sí sugestiva, suele ser difícil discernir el carácter de la realidad creada. Pero, lo que sí se patentiza, sobre todo si se intenta una lectura revisionista, es que la naturaleza de la *visión* del poema y su héroe “ausente” o “escondido” son aspectos del texto que no se han tomado en cuenta en los estudios existentes sobre el poema.

Se supone que en el *Espejo*... se intenta ensalzar al obispo que cayó prisionero de los piratas franceses, y luego fue libertado por la valentía de los habitantes de la región de Puerto Príncipe. Balboa, en su carta dedicatoria (1608) al obispo explica que ha compuesto el poema en contestación a las muchas instancias a que no desperdice sus talentos. Y, luego declara que en el poema ha sido su propósito no aludir a la vida santa del obispo ni a sus obras heroicas y los logros de su santa casa, porque hacerlo hubiera involucrado “largos discursos”. Luego agrega: “Baste que el mundo esté rico de sus trofeos y las historias llenas de sus victorias, y toda esa Isla rica y regocijada en tener por su Obispo un príncipe tan cristianísimo cuya Santa vida Dios guarde por largos y felices años...” Si se aíuna esta última declaración con el carácter antiheroico del título —*paciencia*— o si se estudia la página titular en que la celebración del obispo aparece después de la evocación del nombre del pirata francés, y si, además, se medita sobre la naturaleza fundamentalmente antiheroica del “héroe” antiépico de Balboa, o sea su pasividad en contraste con el valor y la empresa de los pueblerinos que lo libertaron (entre ellos, indios, negros y mestizos), entonces se presenta una posible lectura metafórica del poema: el texto como un espejo a través del cual se percibe la imagen de una serie de circunstancias y papeles invertidos (con-

<sup>29</sup> S. SARDUY, “El barroco y el neobarroco”, *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972, pp. 175 y 183.

cebidos en forma contracultural *vis à vis* el centro dominante) que no responden a las imágenes convencionales de la época. Leído así, el poema viene a ser un texto con códigos anti-tradicionales en que la figura del obispo y los elementos de la época cristiana son manipulados para expresar una visión insular y anticonformista frente al universo colonial del Nuevo Mundo. Aun si enfocamos los códigos del poema en términos de la caracterización social restringida del héroe de la épica literaria, es decir, la de un individuo que posee “nothing so important as the prowess and fame of the individual hero”<sup>30</sup>, el obispo, en virtud de la naturaleza de su retrato, en especial, el factor ausencia / presencia, no puede constituir el eje central del poema, ni prestar al texto la grandeza de la vida y la acción indispensables para constituir una verdadera épica.

¿Cuáles es, entonces, el centro ideológico y artístico de este texto, y cuáles los componentes relevantes de su discurso cultural?

#### LA VISIÓN CRIOLLISTA

Said observa que:

no one has ever devised a method for detaching the scholar from the circumstances of life, from the fact of his involvement (conscious or unconscious) with a set of beliefs, a social position, or from the mere activity of being a member of society<sup>31</sup>.

De igual modo, el artista, enfrentado con sus circunstancias históricas adopta una posición —consciente o inconsciente del proceso— con respecto a lo que Said denomina *authority* (*autoridad*). La *autoridad* consiste en una perspectiva expresada mediante signos o códigos, los cuales expresan un complejo de actitudes, emociones o sentimientos *vis à vis* los sectores dominantes o subordinados de una cultura o sociedad. De ahí que, al examinar una obra producida en una sociedad dependiente con una relación colonial, las teorías de Said de *strategic location* (“ubicación estratégica”) y *strategic formation* (“formación estratégica”) ofrecen la posibilidad de deslindar el texto de Balboa de una manera distinta

<sup>30</sup> Cf. BOWRA, *op. cit.*, p. 9.

<sup>31</sup> E. SAID, *op. cit.*, p. 10.

de la tradicional, o sea con una perspectiva que sobrepasa los límites de su clasificación historiográfica como una oda heroica. El concepto de *ubicación* constituye una posición (la del autor) en el texto respecto a los materiales incluidos en él; el de *formación*, según Said, es una manera de analizar

the relationship between texts and the way in which groups of texts, types of texts, even textual genres, acquire mass, density and referential power among themselves and thereafter in the culture at large<sup>32</sup>.

Es con respecto a ambas formas de autoridad, especialmente el poder referencial del texto de Balboa con otros, que necesitamos analizar el *Espejo*. . . O sea, es preciso verlo no como un prototipo del poema heroico, no como una creación que sólo refleja otras como la *Araucana*, sino como una expresión de “mensajes”, “signos” o “códigos” (de “ubicación”) cuyos componentes hasta la fecha se han visto —erróneamente, a nuestro juicio— como carencias, o deformaciones.

Lo que quisiéramos sugerir en esta relectura del *Espejo*. . . , tomando en cuenta la presencia de la voz del creador y las representaciones de la realidad que proyecta, es la idea de *ubicación* basada en la presencia de una visión que constituye una afirmación proto-criollista, aspectos cuyos reflejos ya hemos señalado al examinar el papel del “héroe”, la sustancia del título, y el discurso antitético del poema. Los parámetros de las contracorrientes irradian de un eje anti-tradicional: la perspectiva desde dentro de una cultura en su etapa de desarrollo primigenio en contraste con la distancia psicológica que se observa en el sentido de sorpresa característico de otras obras del periodo que describen o “localizan” las culturas del Nuevo Mundo mediante imágenes clásicas o renacentistas (el centro mediterráneo).

El *Espejo*. . . abunda en formulaciones contraculturales, en expresiones de identificación insular, tanto físicas como sociales. Su centro “ubicacional” se relaciona con las amenazas principales a la existencia de la colonia distante y al crecimiento de su población, razones por las cuales la geografía del poema es *interior*, es decir, perteneciente a aquella porción de la isla donde se refugió la población para protegerse contra los ataques de los piratas (especialmente de 1550 en adelante). La dispersión en dirección al interior desde La Habana también tuvo que ver con la plaga que diez-

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 20.

maba a los habitantes de la colonia en el momento de la composición del poema.

El movimiento desde centros culturales tradicionales resulta ser doble en el caso del *Espejo*. . . : del Mediterráneo al Atlántico; y de La Habana a Puerto Príncipe —un desplazamiento cuyo significado hay que medir en relación con la insistencia del poeta sobre su cultura periférica (la de las Canarias)—, mencionada en la página titular. Mañach es uno de los pocos críticos que toma en cuenta los orígenes de Balboa; se pregunta si no le mueve a este poeta colonial un sentimiento (¿un resentimiento?) de solidaridad insular<sup>33</sup>. Pero, desgraciadamente, no estudia los reflejos de esta cuestión de origen y de identidad en el texto con el fin de contribuir a una interpretación revisionista del poema.

Sin embargo, si se considera el texto a la luz de sus componentes culturales anti-hegemónicos, varios elementos “ubicacionales” se patentizan. Sabemos que el escritor es de las Canarias y, que, además se ufana de su cultura insular original, que compara con la de Cuba en el texto del poema. Balboa parece haber echado raíces en el Nuevo Mundo y se siente emocionalmente identificado con la isla donde ocupa el puesto de administrador colonial. Tiene nexos familiares con uno de los caciques indios de la isla, hecho que se supone intensifica sus inclinaciones anti-metropolitanas y periféricas. No sólo declara su insularismo en la página titular, sino que coloca el soneto de un nativo cubano —Pedro Torres Sifontes— en primer lugar entre los seis, un soneto en que el poeta se enorgullece de su arte criollista: “Recibe de mi mano, buen Balboa, / Este soneto criollo de la tierra”. En lugar de cantar las hazañas de la conquista, o los hechos heroicos de los españoles, Balboa evoca la figura inmóvil de un obispo por cuya libertad una legión de briosos habitantes locales se organizaron para vencer al pirata Girón, preferencia escritural que descentra la dinámica de este poema. Las atrevidas empresas locales del poema no son de su invención: pues siguen de cerca el relato hecho por el obispo, en su crónica al rey. Pero, en la relación del obispo, faltan ciertos detalles notables, en especial la intervención activa de los indios y los negros en la lucha por su libertad, y, asimismo, el heroísmo de Golomón. Las alusiones a éste son repetidas por parte de Balboa quien aboga por su manumisión.

El poema empieza con una serie de sonetos, todos escritos por poetas locales, posiblemente discípulos de Balboa, en lugar de poe-

<sup>33</sup> MAÑACH, *op. cit.*, p. 114.

tas de La Habana o de España. Y concluye con un motete escrito por un artista local en celebración de la libertad del obispo.

La yuxtaposición de lo local y lo universal se da con una frecuencia suficiente para que constituya una norma. Refleja, además, un patrón encontrado en otros poemas heroicos o históricos del Nuevo Mundo. Aparecen elementos de la isla de Cuba a nivel lingüístico: *biajaca*, *dajao*, *guabina*, *hicotea*, *jagua*, y el uso tan celebrado de *naguas*, todo lo cual sirve para reforzar la existencia de un vacío cultural en busca de su identidad mediante el verbo.

La decisión del poeta de utilizar al obispo como la figura central del poema puede que haya resultado en un "héroe" des / animado. De hecho, podría afirmarse, y con justicia, que Balboa escogió con discreción sutil. Pues el hecho es que si fray Juan de las Cabezas (el obispo) era el siervo del Rey (el centro mediterráneo), se le conocía localmente por haber intercedido en favor de los isleños acusados de contrabando —negocio común en esta etapa de la economía cubana. En vista de las preferencias culturales e ideológicas de Balboa —periféricas en lugar de metropolitanas— no sería aventurado especular que esta misma inclinación —preludio simbólico a la liberación económica y política— haya constituido el móvil de cantar los elogios de un obispo marginalmente visible.

En esta relectura del *Espejo*. . . hemos insistido sobre el centro periférico / mundonovista de la visión del poeta. Esta visión innegablemente sincrética, más las expresiones de una conciencia insular, y una auto-imagen criollista, subrayan lo que Vitier ha llamado la norma de distancia en la literatura cubana<sup>34</sup>. Las imágenes de distancia surgen de los prismas de realidad, micro y macro, de Balboa, es decir, de la unidad de visión (mediterránea y atlántica) *vis à vis* el objeto percibido (la Cuba colonial). Este objeto, concretizado en las estructuras fragmentarias y al mismo tiempo unitarias del poema, recibe una multitud de encarnaciones reflejadas. Los elementos constitutivos de la resultante imagen ofrecen una visión cristalina del mundo tal como es y tal como debiera ser: una dualidad captada en el espejo / *speculum* criollo de Silvestre de Balboa.

IVAN A. SCHULMAN

University of Illinois, Urbana

<sup>34</sup> Véase *Lo cubano en la poesía*, Instituto del Libro, La Habana, 1970, p. 574: "La *lejanía* incluye: nostalgia desde afuera (emigración), nostalgia desde adentro, imagen mítica de la isla, anhelos reminiscentes, intuición de lo otro, lejanización radical del mundo, historia y cultura como sueño".